

a dar esa vez: la belleza, el miedo, la impotencia. La otra tarde, en Las Ventas, nos dio la dignidad". Elogia Caballero las ganas de Manzanera, el arte de Ortega Cano, "resabido y resabiado"; la sobrehumana quietud, barroca, de gárgola, de Paco Ojeda; el toreo dodecafónico de Julio Aparicio... Los diestros le dan pie a multitud de afirmaciones sentenciosas ó aforísticas: "Los toros con sangre entran", "A Espartaco le pasa lo mismo que a los Estados Unidos: tiene demasiado poder", "ese capote que Joselito maneja como una ancha mantarraya que aletea parsimoniosamente en el fondo del mar".

De los públicos, el más digno de la pluma es el de Madrid, "el más cruel del mundo", y en especial, el tendido siete de Las Ventas, enemigo declarado de los tendidos restantes, de los toreros, de los ganaderos, del presidente, del empresario..., experto en "bramar algún insulto especialmente bien estructurado", siempre feliz de que todo salga mal. Anota que debe de ser un eufemismo que al público lo llamen "el respetable". "El colmo de la felicidad, en los toros, consiste en denunciar inútilmente la injusticia, que es la esencia de la autoridad". Se detiene, eso sí, con morosa delectación, en la descripción de ese espécimen que se el taurino: gordo, arcaico, propenso al tópico, monotemático. "Un taurino lo sabe todo, y todo lo recuerda, incluso lo que no ha visto". Por el otro lado, no olvida la belleza femenina, en ese hermoso ondular de ombligos desnudos que es la Feria de Cali.

Por momentos trata de ser instructivo o de repasarnos todo lo que ha aprendido en estos últimos años. Quien quiera hallar el humor, lo encontrará en aquel artículo en el que se pregunta quiénes son los cánones y qué diablos es lo que mandan, o en "Toros para principiantes", en donde con increíble rapidez ha asimilado hasta el estilo digresivo de Larra, o acaso de los viejos cronistas taurinos, pero no lo sé, porque desconozco a los viejos cronistas taurinos... y a Larra.

Una de las últimas crónicas se refiere a la exposición 'taurina' de Fernando Botero que presentó el Banco de la República en la Casa Luis López de Mesa: "¿Sabe Botero de toros? La verdad es que, a juzgar por los que pinta, parece que no". Pero en fin, dice, no son toros, sino boteros. "Si en determinado momento los fines pictóricos[...] exigen en tal ó cual lugar del lienzo una mancha de co-

lor, Botero clava tranquilamente una banderilla, aunque sea en el rabo del toro ...".

Sólo tengo que agregar que la edición es bella y cuidadosa. Detrás de las pocas fotografías interiores hay ayudas didácticas para los no entendidos. Echamos de menos, eso sí, las fechas de las crónicas.

LUIS H. ARISTIZÁBAL

La dimensión estremecida

Llanto de la espada

Eduardo García Aguilar

Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

16 textos / Falso diario

Santiago Mutis Durán

Universidad del Valle, Colección "La Cierva Blanca", Cali, 1993, 72 págs.

En alabanza del tiempo

Alvaro Rodríguez Torres

Universidad del Valle, Colección "La Cierva Blanca", Cali, 1993, 51 págs.

El rey de los espantos

Víctor Manuel Gaviria

Universidad del Valle, Colección "La Cierva Blanca", Cali, 1993, 69 págs.

La luna del dragón

William Ospina

Universidad del Valle, Colección "La Cierva Blanca", Cali, 1993, 107 págs.

En la posada del mundo

Fernando Herrera Gómez

Universidad del Valle, Colección "La Cierva Blanca", Cali, 1993, 81 págs.

Piezas para la mano izquierda

Jaime Alberto Vélez

Universidad de Antioquia, Medellín, 1992.

El siguiente popurrí de libros no tiene otra razón que la de un fortuito encuentro. Sus siete autores pertenecen a una misma promoción literaria (cronológica, en todo caso) o diremos que comparten, en lo que atañe a la escritura, la incertidumbre señera de nuestro fin de siglo¹. Cada quien, por su lado, se plantea el oficio con la exigencia que hemos de esperar de escritores que saben lo suyo y lo de más allá. Pero en algunos se nota, si no el cansancio anticipado, una resonancia que discretamente se despidе y de paso acorta las que

fueron sus verdades. ¿Abrirse paso, palabras en ristre, por terreno minado? ¿O desactivar los lenguajes ajenos para hacerlos que suenen a nosotros? ¿Por qué se habría de afanar un *decir* cuando en un pozo nos hallamos y con suerte compartimos las gastadas proezas? Y sin embargo, pese a los pronósticos, el tiempo reclama otras semillas que siempre han estado allí, al alcance de una disposición.



Esta supuesta fe, veremos, será desmentida en varias ocasiones; la ronda de optimismo, en tremendo fondo, no da para mucho. A veces el énfasis con que se rechaza la sola idea de conseguir aquello que en algún momento se llamó *la voz propia*, resulta hasta convincente. Trátemos de establecer, pues, qué concepto tienen nuestros autores de lo que es escribir, en el sentido de la composición de un poema o de los textos en prosa. ¿Y en qué medida sería posible detectar las alusiones que organizan semánticamente una displicencia expresiva?

Empecemos con Eduardo García Aguilar (1953), narrador experimentado que ha publicado tres novelas: *Tierra de leones* (1986), *Boulevard de los héroes* (1987) y *Viaje triunfal* (premio Ernesto Sábatо para escritores colombianos, 1989)². El título del libro de poemas resulta elocuente: *Llanto de la espada* denota imposibilidad, o quizá nostalgia, de un poder creador y destructor (guerrero o poético, en caso que asociemos llanto y espada a tinta y pluma). Toda partida ha de proponerse un destino y esta obra anuncia, a manera de augurio, un territorio mítico: "la tierra prometida" (pág. 61). Pero al final la intención del viaje

consistiría en “vivir/ en la nave cautiva del relámpago!” (pág. 71), pues con la debida precaución se nos advierte: “quien llega no podrá volver al sitio de partida” (pág. 8). Así, el viaje adquiere su inequívoca señal y “un raro júbilo/ nos anuncia el muelle y la nave que nos llevará/ hacia la lenta agonía” (pág. 11). Por un lado, el viajero sólo alcanzará a rozar sus sueños:

Cruzo definitivamente el puente y desciendo en la más absoluta oscuridad hacia la carretera destapada. ¿Dónde está ella? ¿Vendrá? Cierro mis ojos y me dejo llevar por la noche. Ciertos insectos cantan bajo las hojas. Siento pasos sobre la maleza. Es ella, mi ciudad, de nuevo, como cada noche, acogiéndome con sus infantiles olores y recuerdos [pág. 28]

Por otro, el tránsito es leve porque se trata de un viaje interior o exclusivamente literario: “Afuera es suficiente para saberse adentro/ El medio del camino te muestra otros paisajes/ cuya tierra es el alma de los libros” (pág. 47). En ambos, y esto será indudable desde el comienzo, la sensación de peligro (tal vez voluntario) es inminente:

y van hacia el abismo que el viajero ha buscado mientras su sombra se alarga [pág. 7]

*Un fulgor en los aires
lucos*

*abismos
Nada bajo la sombra [pág. 29]*

*La estrella de la tarde
el sinigual lucero
no aparece por lado alguno
para sentarme a divagar en el
abismo
[pág. 65]*

*cuántas veces beodo en el puente
intenté despeñarme
hacia las aguas traicioneras
para llegar a ti [pág. 69]*

Este “descendimiento”, además de insinuar su calidad mitológica o espiritual, puede tomarse como fatalidad poética, predestinación del callejón sin salida: “para hundirse en el silencio/ y no saber al fin si el rumbo merecía/ el vano recoveco del veneno” (pág. 37). El poema *Ovi-*

llo nos muestra una lectura muy provechosa de la obra de Giovanni Quessep al tiempo que instala, con sus cuartetos heptasílabos, la imagen de cada lectura como una odisea: “Recorrer: vano ruego/ repetición herida/ memoria sin regreso/ canto soso del hielo” (pág. 23). Será, pues, “el viaje del poema” (pág. 13) y cada itinerario “es la muerte vestida de alegría” (pág. 17). ¿Es pura casualidad que un narrador se interne en estas tierras? Aclaremos que *Llanto de la espada* dista mucho de ser el libro de poemas de un novelista, es decir, un libro “menor”, poco exigente. Todo lo contrario. Creo que García Aguilar juega a conciencia con tales estereotipos porque sabe que “la verdad de la poesía” (pág. 62), perseguida por los soñadores, habita el filo de la hoja. Y de ahí la increpación: “Perro, poeta, ¿dónde están tus espadas?/ Muéstrame tu tesoro...” (pág. 39). De ese cortante camino nacen las heridas o las palabras. O una misma cicatriz.

Santiago Mutis Durán (1951) publicó en *Soñadores de pájaros* (1987) textos en verso y en prosa que trazan, o intentan hacerlo, nexos entre la imagen y la palabra, la descripción de un cuadro y la búsqueda de una expresión que se niegue a ser reclutada por la materia³. En 16 textos / Falso diario hallamos su definición:

Gran parte, en la mayoría de la poesía actual que se escribe entre nosotros, podría ponerse en prosa: así haríamos evidente su pobreza, su lánguido morir en manos de quienes han ahogado la voz de lo invisible, de la naturaleza, del misterio...y de lo trascendente. [pág. 16]



Éste es el final de un texto titulado “¿Por qué escribo?” en el que “ahondarse en el alma de las cosas” (pág. 14) y transmitir “momentos del alma” (pág. 15) valen también como definiciones de lo poético⁴. Ahora bien, si lo poético parece ligado indisolublemente a lo inefable, ¿qué sería entonces el acto de escribir poesía? Al margen de la oposición a la modernidad, al margen de la noble resistencia respecto a una Bogotá en las fauces de quien “no ha dejado de violar bosques ni sueños, arrancando secretos y uniformando culturas” (pág. 63), la escritura para Mutis Durán implicaría una disociación entre el oído, la voz y la pertenencia a un lugar privilegiado⁵. La mejor poesía de Mutis Durán está, definitivamente, en su prosa, sobre todo en los momentos en que no habla desde un asombro ultramundano sino desde la simple terrenalidad:

Las ciudades deberían ser como la naturaleza, y crear “ecosistemas”, núcleos en donde la vida tiene sus propias fuentes, sus trampas, sus oscuridades, sus azares, sus milagros y su propio infierno, y también su paraíso: “ojalá te cases —si te casas— con una mujer de tu mismo país, que ojalá sea de tu misma ciudad, que ojalá sea de tu mismo barrio, y que ojalá sea de tu misma calle”. ¿Será válido este consejo? Al menos así habría pintores. [pág. 57]

En esta realidad sencilla que —ciudad sí, ciudad no, diría Evtuchenko— será el poema aún no emprendido, Mutis Durán pulsa el aire en busca de “la oscura y misteriosa voz” que ha de llegar hasta nuestro oído// desde lo Imposible” (pág. 9). Pero en fin de cuentas, la empresa estaría siempre condenada al fracaso, porque sólo alcanzamos a reconocer sensaciones y confundir anhelos⁶. La palabra termina desplazándose de su labor primordial de creación de un objeto verbal a la comprobación de límites ajenos:

Diez años después de persistir, no sé por qué, en ese extrañamiento (que sólo se siente ante la obra de arte), descubrí en aquel cuadro la voz de la belleza, con la que están relacionados nuestra inocencia y nuestros momentos de gracia. ¡Qué poder tiene la visión! En ese momento, todo lo demás me pareció inhumano. [pág. 36]

No ha de sorprender que el propio autor señale que Picasso “no quiso oír voces que no pudiera tocar” (pág. 35) cuando en el caso de Wilfredo Lam dice que “oye los silencios poblados de sangre, atiende sus ecos, sin asombro, escucha el dombo curvado de la brillante oscuridad...” (pág. 23, subrayados míos). No hay contradicción en la palabra que se propone asir lo que supuestamente está detrás del lienzo. La pintura es el principio de una excitación que después se frustra porque aquello que desea es la imprecisión misma, una pantalla que puede nublarse o semejar la transparencia. En las ‘texturas’ de unas fotos de Bill Brandt menciona el “caracol del oído” (pág. 26), para indicar el apetito de un tacto de imposible consumación. En tal encrucijada, la escritura de Santiago Mutis Durán adquiere la piel de la lejanía y lo difuso, un orden deseado y deseante que se ubica más allá de todo para que “nos permita seguir viviendo” (pág. 13). Supongo que no exageramos al presentir, en este punto, un lazo fundamental con Álvaro Mutis: la vida de El Gaviero es una cadena de instantes excepcionales frente a continuas decepciones en inversa navegación⁷.



En este sentido, 16 textos / Falso diario, con la ironía o el “distanciamiento” del título (¿por qué lo de “falso”?), se postula como una deuda que no se ha terminado de pagar. La escritura supondría una condena, y dejar de hacerlo, por más paradójico que parezca, sería una liberación. Pero la vehemencia, cuando

es auténtica, asume otros rostros. Los románticos lo sabían de sobra y ahora lo atestigua Mutis Durán, quien “dibuja” esa voluntad de silencio: pronunciaciones que aguardan.

Para Álvaro Rodríguez Torres (1948), la poesía es ejercicio de re-conocimiento y reticencia. *En alabanza del tiempo* consigue que la mirada dispense la tarea de tocar el mundo —o la realidad, para tales efectos— y que “el lugar de lo más próximo” (pág. 47) sea transfigurado en pequeñas relaciones “en el oscuro relámpago de lo visible” (pág. 25). Las imágenes se necesitan mutuamente al dejar en vilo la tensión que las seduce al final de un poema; así, en este suspenso, el libro se somete al dictado de “lo que no se dice” (pág. 19) y los versos empiezan a llamarse, comunicarse, revelarse en conjunto. Rodríguez Torres sugiere, sin proclamarlo a los cuatro huracanes, que la estructura del poema es inseparable de aquello que la insta a un sin-decir. Detrás o adelante se localiza un silencio que debemos “devorar” (pág. 19). La existencia de tal silencio es advertida como la noche “en el ala quieta del pájaro” y será quien devuelva una certidumbre: “Cómo ignorar que lejos del mundo/ Incluso el Logos se pierde en lo conocido,/ En la destreza de lo únicamente imaginado” (pág. 23). Esta poética, cultivada desde ciertos maestros anglosajones (citas de Francis Bacon, T.S. Eliot, Auden; un poema sobre William Blake apuntalaría la “visión”, ya que no el lenguaje poético) y escondida en epígrafes de autores señalados nada más que por siglas, induce a pensar en una constante traducción de la realidad a lo invisible (o viceversa), de la cita al poema (y viceversa), de un director de cine (A. Tarkovsky) a unas imágenes desconocidas. En nuestra lengua serían decisivos los nombres de Roberto Juarroz, cercano a los versos del poema *En el mundo interpretado I* (“Cuerpo cierto y sombra equivocada,/ La luz es también la soledad del ojo/ Y lo contemplado...” (pág. 17), y Jorge Luis Borges, tocado de carambola en otro texto (vale decir un “poema borgesiano”) sobre Jonathan Swift (¿Swift?)⁸. Pero Álvaro Rodríguez no se propone relevar de sus funciones a esta poética. Al contrario, la noción de permanencia la expresará no sólo en la artesanía con que depura su lenguaje, sino también en el empleo de una palabra-imagen que estaría ligada a espejo. Aquí recordemos que Rodríguez es traductor y que su otro

libro de poemas se llama *Recordándole a Carroll* (1982). A esta poética le es consubstancial la tradición, lo que pervive entre el azogue y la absorción de la luz:

*La noche rebrea en la mente
Un silencio de estrellas, solitario;
Demasiado mortal
Para lo que no sea eterno,
¿Qué otra cosa podría ser el alma
Sino la parte más sola
De lo manifiesto y de lo secreto?
[Lo que sólo es así, III, pág. 27]*

El alma, entonces, se convierte en marca de lo soñado y lo vivido, imperturbable ofrenda para quien la perciba⁹. Y el poema, así mismo, ha de instituir su complicidad, permitiendo a través de la lengua una manifestación de cuerpo inefable. *En alabanza del tiempo* (título no tan ingenioso como el de 1982, o más “formalito”) es un libro de “poesía para poetas”, en el buenísimo sentido de la palabra. Sin embargo, nunca cae en el regodeo intelectualista y por ello reclama, con justicia, su lugar en la escena. El que le corresponde.

Víctor Manuel Gaviria (1955) es un poeta —verdad de perogrullo— de ojo cinematográfico (su película *Rodrigo D. no futuro*, de 1988, pertenece a la vena testimonial y allí adquiere, como obra de arte, su sentido preciso). Pero en poesía las imágenes y la narración están al servicio de otra pugna, por más vitalismo que se exija. “La vida cotidiana y el poema que la recrea llegan a ser lo mismo”, explica —y con razón— Cobo Borda, refiriéndose a los libros anteriores de Gaviria¹⁰. Y agrega:

*“La simulación es parlanchina”,
dice, y esto, que es válido, lo lleva,
en muchos casos, a fijarse demasiado en incidentes nimios, en sensaciones a veces anodinas. Al no querer ser trascendentales poetas como éste se contentan con ser banales. Sólo que en ocasiones acierta, plenamente...”¹¹.*

El rey de los espantos puede no ser una excepción a este reclamo de Cobo Borda. El acto de contar pesa más que la composición, y su palabra poética tiene características muy definidas: población de voces, escenarios, compromisos (filiales, amicales, malignos).¹² Estos poemas, de estar en prosa, habrían podido ser cuen-

tos; algunos títulos consignan una cualidad comunicativa (*Parábola de dos hermanos, En la pieza de la pensión, Historia de familia, Relato de una niña, Las últimas noticias*). Se trata de una opción tan válida como las demás, pero nos preguntamos si en Gaviria tal decisión responde o no a una voluntad de estilo. Por ejemplo, en *Historia de mi familia* (en el índice aparece el título sin el posesivo) la crueldad genealógica se acerca mucho al Horacio Quiroga que todos conocemos, el de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, y con ello no insinúa más parentesco que el de una circunstancia y una atmósfera literaria sustentada o no en la realidad:

*No hemos obrado en consecuencia,
como se dice,
porque el fin es el único que
conserva la pasión
entre nosotros,
es una tradición de la cual cuento
retazos,
una tradición que no inventamos...
en el verano, cuando observamos
en el cielo signos,
nubecillas de buen humor,
vamos durante cortos días a la casa
cercana.
Los sobrinos crecen con furor
sobre los prados,
y son animales tan pequeños e
irascibles
que amenacen con hacer añicos la
continuidad de la familia.
Pero no es más que un temor,
y a distintas horas,
como guardianes cambiantes,
distráidos,
nos turnamos para celebrar con
ellos los vínculos
y enseñarles los incurables
sentimientos.*
[pág. 27]

Aquí, en este libro, el poeta está lejos de plantearse el dilema, sencillo o no, de la representación. Narra sin conflictos y no le angustia en lo mínimo la constitución del "Otro", de aquel que asoma de repente para cerciorarse de las fallas intrínsecas de la lengua cotidiana. La existencia del "Otro" no será puesta en duda: "A veces me emociono y digo, / con voz distinta y grave, / la palabra 'misterio', que hace brillar mis ojos / con un deseo resucitado" (*El poeta vuelve a su casa*,

pág. 25). Sin embargo, es el final del poema el que nos advierte que —hendiduras de la certeza— la decisión fue tomada:

El poeta no debe dar ejemplo, lo sé

*Es conveniente que apenas tenga
vocecita*

*Que toque la puerta de su madre y
nadie abra,
que no haga habitable su aparta-
mento para siempre,
que no tenga gatos ni perros,
que no haga fértil su jardín*

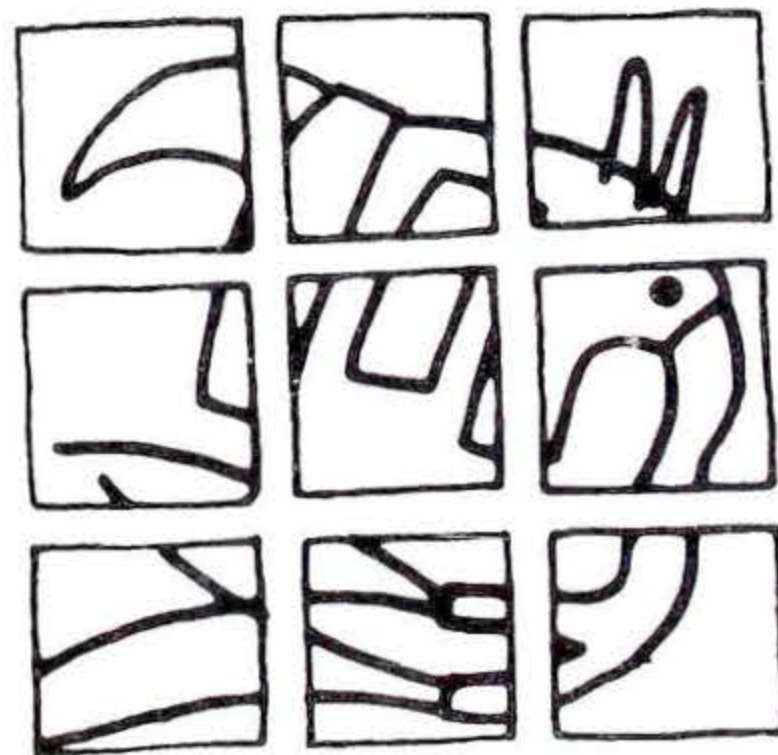
No sé qué pensar de esto.
[pág. 25]

Seguramente varios lectores observarán que, en medio de las urgencias que estas palabras recrean, hay espacios que solicitan lo recóndito: "El Tiempo arremolina los arbustos / y empuja las hojas muy lejos de sus familias, / en tierras extrañas en donde es reina el agua, / y el lodo de la ciénaga enamora / con engaños y astucias" (pág. 67). Los versos, pertenecientes a *El rey de las costumbres* —curiosa variación del título que da nombre al libro—, sobrevuelan ciertas trampas, maneras de poetizar. Incursión tímida en costumbres ajenas, allí donde el peligro puede ser el lenguaje, agazapado en nombre del poema y al acecho incomparable de una respiración. La poesía de V.M. Gaviria sabe de muertes en el filo de una frontera. Y quizá le parezca un lujo la falta de aire, esa penuria inquieta de otros extravíos en la página. Algún día nos serán propicios.

De William Ospina (1954), traductor y ensayista, leí hace unos años *Hilo de arena* (1986) y debo decir que el presente libro, *La luna del dragón*, confirma varias de aquellas apreciaciones preliminares¹³. Sus poemas, que suelen girar en la órbita de modelos predilectos, evitan cualesquiera riesgos que atenten contra el imperio de la imagen, incluida en las poéticas de autores de una tradición mítico-occidental, como veremos¹⁴. Así, en la contraportada de este nuevo libro se nos explica que el título "alude a la famosa Dragon Moon del poema Celta". Haberlo sabido, entonces. Ahora sí, con el dato a la luz de esa luna, ¿ha de sernos factible entrar en el poema por la puerta grande? Toda esperanza nos defraudará.

Y es que su palabra ejerce un internacionalismo poético (ya quisiera ser proletario, pero se queda en crepuscular tardío) para un protagonista que se da a conocer con sobriedad y residuos de alma decimonónica. Pero es un Pierre Loti menos apasionado y exótico, o quizá un Paul Morand sin pretensiones de aventurero. Lo que los une podría ser el punto de vista melancólico y por supuesto el decoro (en este sentido la poética de W. Ospina se opone a la de V.M. Gaviria como una flor sintética a una tienda de plantas carnívoras). El personaje de estos poemas se dedica a añorar (lo cual le viene de perilla), pero no encamina su decir a una propuesta que taje distintos ángulos. Más bien constata, solitario, el valor de sus lecturas: "Morosamente busco lo que conozco y amo" (pág. 31); "ya sólo aquellas ruinas parecen estar vivas" (pág. 45); "Muchas cosas destinadas a perdurar se hacen imprecisas" (pág. 53).

Esta actitud de acatamiento de un destino supremo (y en controlada pasión) parecería definirse de manera indirecta en varios poemas. El paisaje (del recuerdo, de las lecturas) excita al protagonista: "En la memoria avanzo de nuevo por tu calma, / Se ennoblecce otra vez mi conciencia en tu música, / Algo interior a mí tiembla en mí contemplándote" (pág. 31); "Persigo esta memoria de un don incalculable / Me resigno al poema / Y pido al Dios que quiso dar zozobra a mi día / Que estas pobres palabras puedan ser su elegía" (pág. 61).



Al mismo tiempo, y de manera también indirecta, parecerían regirse los poemas desde una zona imprecisa que, pese

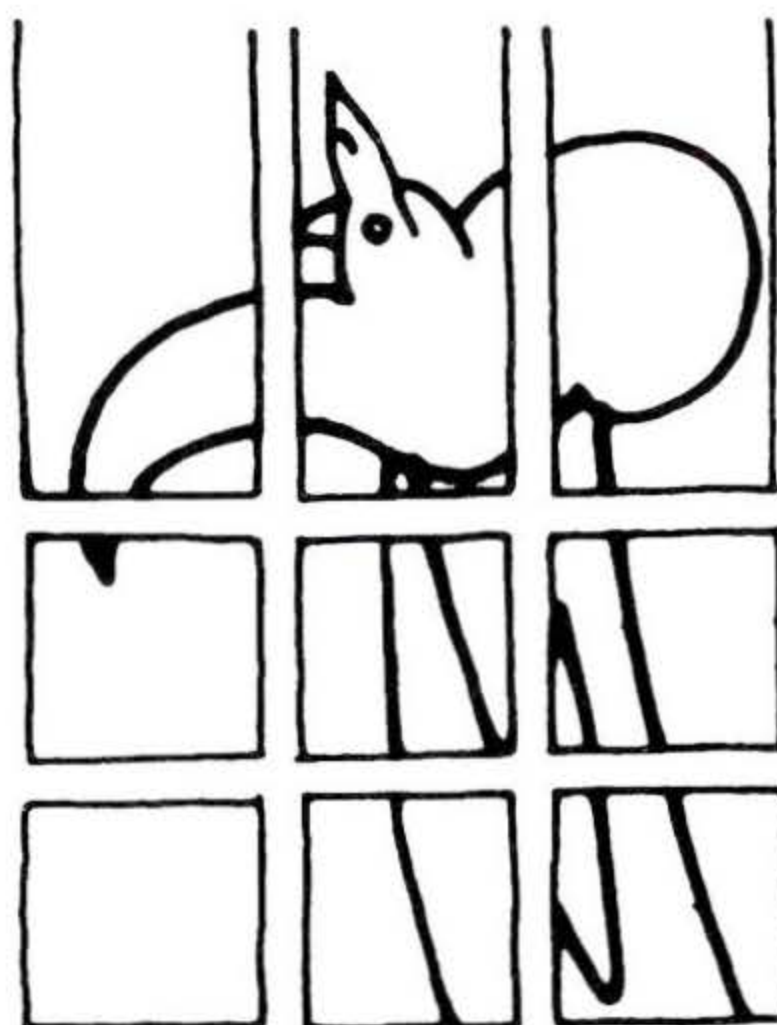
al anacronismo (respecto al presente, acaso mítico, de la evocación), constituye un sostén:

*Sólo entonces supimos dónde
estábamos.
En aquel sitio abierto, frente al
mar, sobre siglos
De cobalto y de viento. [pág. 67]*

*Y yo, sujeto al tiempo que
prodiga y desgasta,
Destinado a morir, puedo
soñarme
La morada fugaz de algo
inmortal... [pág. 79]*

¿Conquista de qué? El poema *Alejandro* (31 cuartetos, en versículos) nos facilitaría la clave: el viaje espiritual del guerrero de la estética es, paralelamente, el propio poema (la mirada que ausculta la atmósfera invade la geografía). Sin embargo, para terminar de leerlo hay que tener más paciencia que un domesticador de pirañas. El problema no es de elección (Cavafis salta a la vista) sino de control del material; para el caso, el modelo podría haber sido *Funeral en Viana* de Alvaro Mutis¹⁵. La monotonía de *Alejandro* proviene de una constatación simplísima en el caso del otro poema: la biografía de César Borgia, escrita por quien sea, resulta insuficiente cuando lo que se busca es sentir la atmósfera tan peculiar, con palabras que siendo de Mutis nos otorgan, al mismo tiempo, una realidad verbal que no necesita el acompañamiento de los datos históricos. En *Alejandro* éstos se tornan imprescindibles, precisamente porque la intensidad de la expresión no emana del poema sino de la fuente que le da vida, sea una biografía o la enciclopedia; paradójica situación, porque el poema de Ospina intenta ser lo que el de Mutis: recrear la pasión sensorial, “impermeable” a las buenas maneras del discurso histórico. Pero este poema se desbanda, se exige demasiado, se propone (como *Alejandro*) la conquista de un Oriente que acabará en aniquilación. En la séptima estrofa, el lector adivina que el poema bien podría tener 31 como 40 secciones. Esto, por cierto, no significa que *Alejandro* sea un mal poema, ni mucho menos. Todo lo que digo sería fácilmente negado por otro tipo de lector y otra lectura, circunstancial como todas. De eso se trata también la poesía; de eso se trata, esencialmente. Pero desde una

experiencia de lector, desde el ángulo diferencial que proporcionan textos como los de Mutis (incluyamos, pues, *El último rostro*, de *La mansión de Araucaíma*), leemos Alejandro como una exhibición de impecabilidad expresiva que nos recuerda al Valencia de *Leyendo a Silva*, sólo que el poeta de Ritos quiere ser friolento (adjetivémoslo así) por estética y nunca por olvido.



El de Fernando Herrera Gómez, autor de *En la posada del mundo*, es el caso contrario. Sus poemas ubican de inmediato al lector en ese mundo, posada de sonidos y anécdotas de todos los días¹⁶. El objetivo es volvernos conscientes de cómo unas pocas palabras cuentan, se quejan o cantan. Y bien lo consigue a través de un control de calidad de la lengua —qué se dice, qué se ha de restringir— y una constante anticipación a las probables preguntas del lector. El poema, para tal efecto, constituye un ambiente de dislocaciones de gestos humanos por extrañas apariencias; la voz que ha de nombrar se halla interrumpida siempre por actos ajenos. Así, el proferir se torna “rugidos, gorjeos o relinchos” (pág. 71); las “antiguas palabras españolas, impregnadas de tosca cordillera” en los labios de Elisa, Clarisa, Laura y María, se confunden con el recuerdo de la “lenta voz de las gallinas, removiendo los guijarros del solar” (pág. 33). Estamos, entonces, en medio de unos “raros elementos” (pág. 17) que, al igual que las palabras, pueden provocar el poema¹⁷. O hacerlo partícipe del lado instintivo de su protagonista, quien exclama: “Desnudo, tendido sobre la arena, humildemente,/

como otro animal cualquiera, también yo festejo el verano” (pág. 15). Esta animalidad nos habla, analógicamente acaso, del olfato necesario para descubrir un efecto poético, gracia final de toda escritura. El ascendiente de José Emilio Pacheco y sus continuos bestiarios de humanidad (o deshumanización de las prácticas “no-animales”), en nada disminuye la fuerza personal de Herrera Gómez; es más, el contrapunto aquí se da, creo advertir, entre la irracionalidad (lo inconsciente) y el usufructo literario a cargo de una sutil disposición de las palabras en la página. Sin embargo es interesante observar cómo ese mundo silencioso — desde el punto de vista de la comunicación — comienza a compartir los espacios humanos: “Nadie podrá usurpar jamás sin embargo/ su vasta morada a los reptiles” (pág. 13); “Aquí los grillos y las cigarras crecen en los matorrales/ y alborotan a su antojo en el día y en la noche...” (pág. 15); “las soleadas praderas/ donde las salvajes manadas/ son pastoreadas por los astros” (pág. 49). Y compartirá los gestos de un lenguaje natural todavía no descifrado, como el rugido del tigre que precede al “zarpazo/ que conmueve el arpa vacía del aire” (pág. 79), o el agua “misteriosa y clara” (pág. 15) pero sobre todo “viva” en el salto de la trucha que caza un insecto. De modo semejante vemos que los niños que van a cazar pájaros son ágiles cachorros que ejercitan las garras y con sus “agudas voces/ hacían que rugían/ como fieras” (pág. 65). Preparación para nuestra humanidad, la que confina al tigre a un zoológico y a unos “andrajosos caballos” (pág. 61) al baldío vecino a esperar la hora en que sean alimento de las fieras. En esta posada peculiar, ¿qué función cumpliría el lenguaje? La metáfora de las rejas de una jaula, que dejan pasar el aire pero no escapar al cautivo (animal o “humano” prisioneros del mundo), se torna pertinente para la poesía porque en este pedazo de claustro verbal descansan, pero no se aquietan, las referencias directas, crípticas, elusivas, espesas de cada poema. Fernando Herrera Gómez les presta atención aun antes de escribir una línea.

Jaime Alberto Vélez ha publicado *Reflejos* (1980) y *Biografías* (1981), conjuntos de poemas premiados por la Universidad de Antioquia. El presente libro, *Piezas para la mano izquierda*, se compone de “algunas prosas inéditas y de otras aparecidas en distintas publicacio-

nes nacionales en los últimos quince años". Bien se puede afirmar que su cordón umbilical con la literatura lo es con los autores que más autoridad ostentan en el arte como juego difícil (o para el difícil juego del arte, o por un arte difícil de jugar, y así). Estas pequeñas escenas literarias —insisto en el término porque todas se nutren de libros— acompañan en el buen sentido a la obra de Vélez en la medida en que proyectan una concepción, vía la ironía, de la escritura: un volver a lo ya visto (o descubierto) desde lo irrisorio, como en *América* (pág. 47). Aspirar a la palabra virgen, si tal fuese posible a través de la condena, en *El verdadero infierno*:

El infierno es individual. Para el condenado, por tanto, el problema consiste en descubrir, dentro de una serie casi interminable de infiernos, aquel que en realidad le corresponde. Sobra añadir que ningún condenado llega jamás a su destino, circunstancia que —entre muchas otras— se convierte en causa de tormentos eternos. Si el condenado llegara a su infierno, se sentiría en la gloria. [pág. 53]

Pero el verdadero contenido del infierno literario es una búsqueda inconclusa, porque ambos cabos (comienzo y fin) están incluidos en la continua extrañeza, en el instante que no llega a consagrarse. La opción más honesta sería aceptar este valor abierto, someterse a su capricho, contentarse "con un final a secas" (pág. 89). ¿Por qué angustiarse con la originalidad? Para Idelfonso Flórez Cuervo, protagonista en *Del obituario*, la tarea sigue siendo "la creación de una minuciosa y original obra poética" (pág. 72) avalada con su vida, pues "no se trataba de un trabajo en superficie, sino de una búsqueda en profundidad" (pág. 73). Y la voz de *Obras completas* confiesa que en alguna parte ha de estar un pedazo de papel "donde he borroneado un verso, el comienzo de un relato, una anotación inesperada y original" (pág. 77). Hasta este punto, J.A. Vélez podría haber maniobrado con sapiencia entre las taras de la modernidad, y por momentos lo hace con una voz que nadie identificaría con las de sus modelos. Sin embargo, esta burla de lo académicamente aceptado como literatura pasa por las instancias supremas,

digamos, de autoridades como Borges, Monterroso y Cortázar. Las "recreaciones" de Vélez cumplirían el cometido de la treta posmoderna de no ser por otros textos en los que una despedida o los regresos (cruzar el umbral en *La felicidad o algo así* (pág. 11) y los regresos cumplen función premonitoria respecto de las expectativas de esta crucial representación: "...con precipitación a ponerse de nuevo a órdenes del tiempo presente" (pág. 19); "...una bala sale disparada, recorre un buen trecho en línea recta y cuando decide regresar a su punto de partida se encuentra con que carece de fuerzas..." (pág. 20). La imagen de la escritura, en *La bala perdida*, que "va y viene irresponsablemente, con la excusa de no encontrar la salida" (pág. 20), es ilustrativa en extremo. Así mismo la de la moda:

Una de esas viejas y tradicionales ideas de la cultura occidental, abatida por el desconocimiento y la soledad, decidió un día cualquiera remozarse, revivir su perdido esplendor. Entonces adoptó los ademanes, el ropaje y el vocabulario de las ideas más jóvenes, y desde ese instante fue solicitada en todas las universidades y demás sitios de actualidad. Como empezó a ser citada con insistencia por los intelectuales, resultó luego imposible encontrar a alguien que no se sintiera atraído por ese aroma de hembra en celo que exhala una idea de moda... [pág. 16]

El problema —vuelvo a la máscara posmoderna, si acaso— es que la parodia o reverencia de un texto canónico —*El mono que quiso ser escritor satírico*, de Augusto Monterroso— impide establecer una distancia deseada¹⁸. ¿O es que se pretende eso, vale decir, anular esa distancia? El concepto de "página en blanco" no tendría función alguna en tales canibalismos literarios:

Hubo cierta vez una página que nadie antes había escrito. Por esta razón, carecía de esas palabras habituales con que comienzan las páginas conocidas y que permiten saber, de inmediato, a qué género pertenece... [pág. 24]

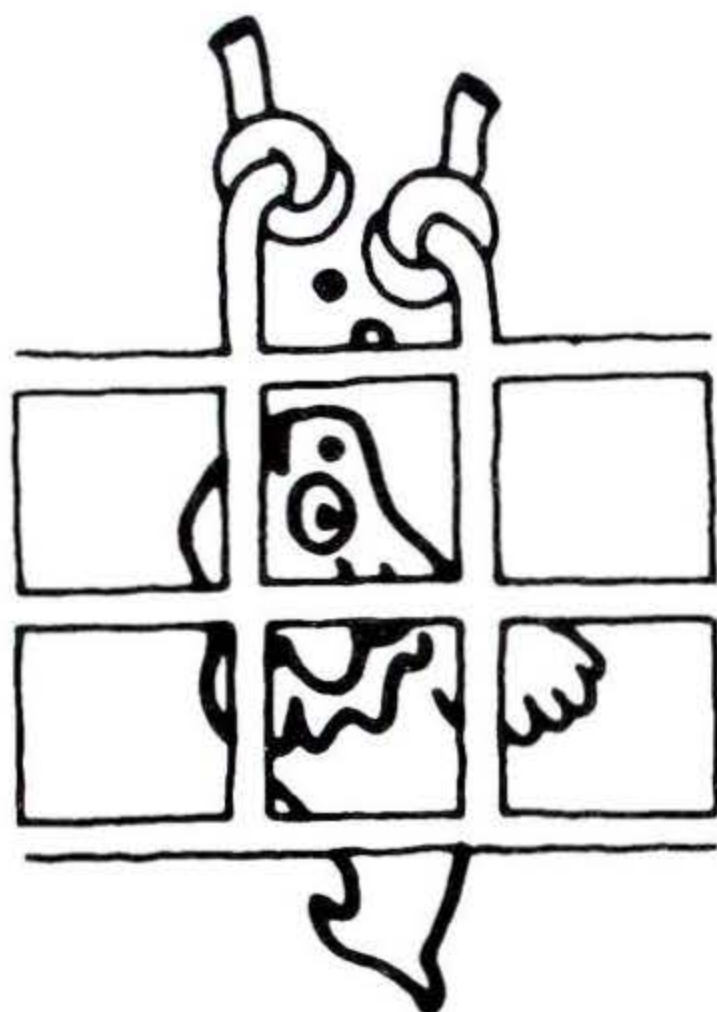
Ésta es la infaltable página en blanco que, como se sabe, se ha constituido en la esencia de la literatura contemporánea y en el más perfecto hallazgo del siglo XX, porque ha permitido que todos seamos poetas silenciosos... [pág. 49]



Este tipo de confrontación le habría dado a J.A. Vélez la oportunidad de inscribir Piezas para la mano izquierda en esa línea de trabajos que socavan la veracidad del objeto representado, sea o no el mismísimo acto de escribir. Pero son otras piezas las que modulan el sentido general de la propuesta. Por ejemplo, *Espejos* (pág. 44) puede estar siendo reflejado, en su constitución, por dos textos específicos: *El espejo que no podía dormir* (de Monterroso) y *Conducta de los espejos en la isla de Pascua* (de Cortázar)¹⁹. Quien esté dispuesto a rastrear más similitudes, que se interne en otros "reflejos". Para el caso de la afinidad con Cortázar bastarían la atmósfera de *Explicación* (pág. 30) —anécdota de ultracronopio— y sobre todo *Sitio*, que citaré por completo:

El prudente general, al mando de diez mil soldados, sitió una ciudad defendida por sus dos mil habitantes, y recordando un presagio reciente sobre los peligros de tal expedición, lanzó una proclama para exigir una rendición pacífica.

Cuando los enemigos se pasaron a su lado, los diez mil soldados, ávidos, se apoderaron de la ciudad sitiada. El general, entonces, optó por retirarse, considerando suficiente desgracia la pérdida de tan elevado número de soldados. [pág. 59]



El texto de Cortázar se titula *Tema para un tapiz*, también de *Historias de Cronopios y de Famas*, y convendría recordar sus primeras oraciones:

El general tiene sólo ochenta hombres, y el enemigo cinco mil. En su tienda el general blasfema y llora. Entonces escribe una proclama inspirada, que palomas mensajeras derraman sobre el campamento enemigo. Doscientos infantes se pasan al general...

Tanto Monterroso como Cortázar aprendieron en Borges esa disposición a desplazar de una realidad (literaria o no) ciertos elementos (o incorporarle unos diferentes) para provocar una reacción en el lector. En ciertos casos, aclararía T. Todorov, entraríamos en el reino de lo fantástico por la "vacilación del lector referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño"²⁰. Pero no siempre tales desplazamientos buscarían una incursión de ese tipo, sino más bien amortizar el peso de lo verosímil, como ocurre en *Vidas imaginarias* (1896), de Marcel Schwob, o en aquellos ilustres parientes hispanoamericanos, *Historia universal de la infamia* (1935) y *El libro de los seres imaginarios* (1967, con la colaboración de Margarita Guerrero), de J.L. Borges. Esa práctica se muestra en *La verdad sobre Ulises* (págs. 39-40), y Vélez la repetirá luego en *El origen de las especies* (pág. 41), *Regreso a Itaca* (pág. 45) y hasta en *Luisa Lane* (pág. 65), para no citar sino algunos textos que apalean el recurso.

Piezas para la mano izquierda se define como "búsqueda de lo inesperado"

(cf. contraportada) y graciosamente se justifica vía la distinción entre la mano derecha —"lo establecido, recto, convencional"— y la mano izquierda —"lo ilícito, siniestro, torcido"—. Y pudo, lo repito, ser un libro magnífico si el autor, limitándose tal vez a las burlas más veraces de una escritura que se busca a sí misma, hubiese acatado ese único desafío. Al apostar por un libro mucho más ambicioso, ganó en textos pero se le escurrió la posibilidad de conquistar un ejercicio tajante, a manos llenas de astucia.

¹ Tres de ellos —V.M. Gaviria, J.A. Vélez y Fernando Herrera— aparecen en el volumen conmemorativo *Diez años: Premio Nacional de poesía* / Universidad de Antioquia, (Medellín, Universidad de Antioquia, 1990).

² También un libro de crónicas: *Urbes luminosas* (1991).

³ Sobre los primeros libros de Mutis Durán, cf. "Pintar las palabras", Agua de Colombia, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1988, págs. 167-173.

⁴ Ciertamente, este lenguaje no permite fisuras en su tenaz romanticismo, como lo prueba el comienzo de *Cuando Bogotá surgió*: "La infancia es una forma de ver, y en un niño ver es sentir, porque al mirar nace su alma, y se alimenta de cuanto contempla" (pág. 59).

⁵ Por ejemplo, el enemigo principal sería la tecnología, brazo armado de la modernidad, contra la que el autor encamina sus dardos. Bogotá es ahora un "enorme suburbio de los imperios tecnológicos" (pág. 60). O los bichos de los cuadros de Francisco Toledo, según el texto de Carlos Monsiváis que cita Mutis Durán, bien pueden encarnar el islote que se despidió de su inconsciente condición de paraíso, la "especie que mira con melancolía la llegada de la modernidad y el fin de sus días" (pág. 63). Finalmente, la metáfora se vuelve deformación antropomórfica: "la modernidad aparece como un gigante tonto que está acabando con todo, por torpeza, que se está volviendo costumbre" (pág. 64).

⁶ Después de todo es el propio autor quien afirma rotundamente: "Es casi absurdo que yo hable de mi escritura. Tendría sobradas razones para no hacerlo. Primero: lo que he escrito no puede llamarse una obra. Segundo: la poesía escrita es algo que ya casi no existe. Y tercero: ahora no escribo poesía" (pág. 15).

⁷ La intertextualidad es evidente: "Para aquel entonces ya casa no era esa lamentable posesión en donde un hombre y una mujer se dedican a cultivar sus miserias, sino un espacio a donde llegaban los ecos del mundo, ordenado con un instinto tan asombroso que aportaba algo a la naturaleza [...] Un orden de vértigo en donde caen sin fin [...] los gritos y los cantos del hombre que va en la gavia y que todo lo ve. ¿Y la casa? Es castillo y cripta, torre y caverna, milagro y humildad, orden y espera..." (pág. 40, subrayados míos); "Sus figuras no tienen nombre, son una forma de estar en la naturaleza, una forma de callar, o de alumbrar en medio de la espesura, del caos, extrayendo de lo profundo de la luz un orden de belleza..." (pág. 45, subrayado mío). En Álvaro Mutis toda la palabra es una invitación, un ruego y hasta una invocación por un orden (que él llamaría azar) que sea la respuesta a nuestros

presentimientos. ¿No será que esta casa, la de un lenguaje compartido aunque no propio, lleva a Mutis Durán a un exilio que va de la lengua activa a la contemplación solitaria de imágenes?

⁸ Así —Jonathan Swift— aparece en el título *Lágrimas tatuadas*, *lágrimas de Jonathan Swift*; y en el índice. Considerémoslo errata.

⁹ Las menciones son insistentes: "Acompaña el silencio que nadie escucha/ y lento y precipitado huye en el alma" (pág. 25); "El alma es la evidencia que espero/ Y el amor que yo sé" (pág. 29); "Pero más cerca del alma incomprendible/ Gracia y perdón" (pág. 35); "Soñar para que la visión/ Sea el alma de lo que pido" (pág. 37); "El alma eterna/ Mira desde el segundo que asciende [...] Soledad que es convicción/ que no se olvida del alma" (pág. 45); "Mi alma perdida para otra soledad/ Que no sea la de su propio pensamiento" (pág. 49).

¹⁰ Juan G. Cobo Borda: "La nueva poetadumbre colombiana (1970- 1980)", en *La otra literatura latinoamericana*, Bogotá, El Incora / Procultura / Colcultura, 1982, pág. 138. Los dos libros a los que se refiere son *Con los que viajo sueño* y *La luna y la ducha fría*. Cobo Borda les pone como fecha de publicación el año 1980; sin embargo en un punto —modesta manía bibliográfica— hay discrepancias. La solapa de *Diez años: Premio Nacional de poesía* / Universidad de Antioquia señala 1979 para *La luna y la ducha fría*, mientras la contraportada de *El rey de los espantos* de 1981.

¹¹ Cobo Borda, *ibid.*, pág. 139.

¹² Estos "compromisos" malignos con la realidad pueden verse en *Parábola de dos hermanos* (pág. 17), en donde el crimen es expresión de una cadena inexorable; o en *Relato de una niña* (pág. 37), en el que una violación se consuma y sólo la invitación al juego final restaura una inocencia imaginaria; o quizá en *Las últimas noticias* (pág. 51), cuando la muerte anónima confunde cuerpo y nombre: "A muchos valles y montañas de aquí/ su hermano escucha al periodista preguntar/ y tiembla para que se aleje de su nombre/ William, Wilson, Wiston/ nadie lo sabe con certeza". De hecho estos relatos son imágenes vividas, documentos gráficos.

¹³ "A merced del viento", en Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá, vol. XXIV, núm. 10, 1987 págs. 113-115.

¹⁴ Robert Graves y J.L. Borges se funden en el poema *Uno*, que así termina: "Mi tenue alfarería es la anónima historia/ sólo soy este cuerpo que vuelve sin memoria/ y otra vez busca y busca su destino en la tierra" (pág. 95). En *La amenaza*, Georgie ya es inconfundible: "Hubo aquí lentos tigres perpetuando sus normas/ Tendió aquí brazos ávidos la semilla hacia el aire/ Y sólo un dolor hizo que gritaran las piedras/ Que el viento se cargara de rumorosas álgebras" (pág. 71). En *El huésped*, el invitado sería Cafavis: "Yo sé que en la memoria nada es nuevo ni antiguo/ Puedo soñarlo al lado de los centauros griegos/ Está en mí con la rosa que vio el romano en Persia/ Existe como existen mis sirenas, mis muertos/ Pero no tiene nombre, ni pasado, ni origen/ Lo hallé sólo un instante y detuve mis pasos/ Para verlo existir y pasar y perderse" (pág. 59). La fórmula barroca se hace presente en los versos iniciales de *Polvo*: "Esto que ves fue coronas fenicias/ Fue un ánfora de Creta, fue entre gritos/ La empuñadura de un cuchillo Persa..." (pág. 35); y en ese hipérbaton, como una gárgola, en medio de *Notre Dame de París*: "La meditada oblicua de la luz en las criptas" (pág. 31).

- ¹⁵ Álvaro Mutis, *Los emisarios*, México, F.C.E., 1984, págs. 23-27.
- ¹⁶ Respecto de una primera aproximación a estos poemas, cf. "A buena poesía, pocas palabras (pero digna fronda)", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá, vol. XXIX, núm. 29, 1992, págs. 113-115.
- ¹⁷ Es un lenguaje en retirada o en metamorfosis: "En estas estériles llanuras/ donde antes el humo/ fue palabras entre los hombres/ ahora el asfalto/ el ruidoso desasosiego de las máquinas..." (pág. 13); "la palabra que no se atreve a pronunciar tu garganta" (pág. 27); "no tienen sentido las ambiciosas palabras que te escribo,/ porque tú ya no destapas botellas de cerveza..." (pág. 37); "la parla trasnochada y risueña/ de aquellos curtidos marineros de asfalto" (pág. 47).
Y no es de extrañar que sea ejercitada otra clase de comunicación: "Alguien/ pulsa las cuerdas del tiple/ Lajas metálicas muy finas/ caen melodiosamente/ unas sobre otras/ para que Schubert/ sea escuchado en otra lengua" (pág. 77). Las canciones que entonan los hombres (págs. 31, 47), sirven para recuperar la confianza en la "pasmosa certeza" de la vida.
- ¹⁸ "Como era de veras gracioso y sus ágiles piruetas entretenían a los otros animales, en cualquier parte era bien recibido y él perfeccionó el arte de ser mejor recibido aún. No había quien no se encantara con su conversación y cuando llegaba era agasajado con júbilo...", Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pág. 13.
- ¹⁹ *La oveja negra y demás fábulas*, pág. 29. Julio Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, Buenos Aires, Minotauro, 5a. ed., 1969, pág. 67.
- ²⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy, México, Premio / La Red de Jonás, 1981, pág. 122.

EDGAR O'HARA

Poemacortismo

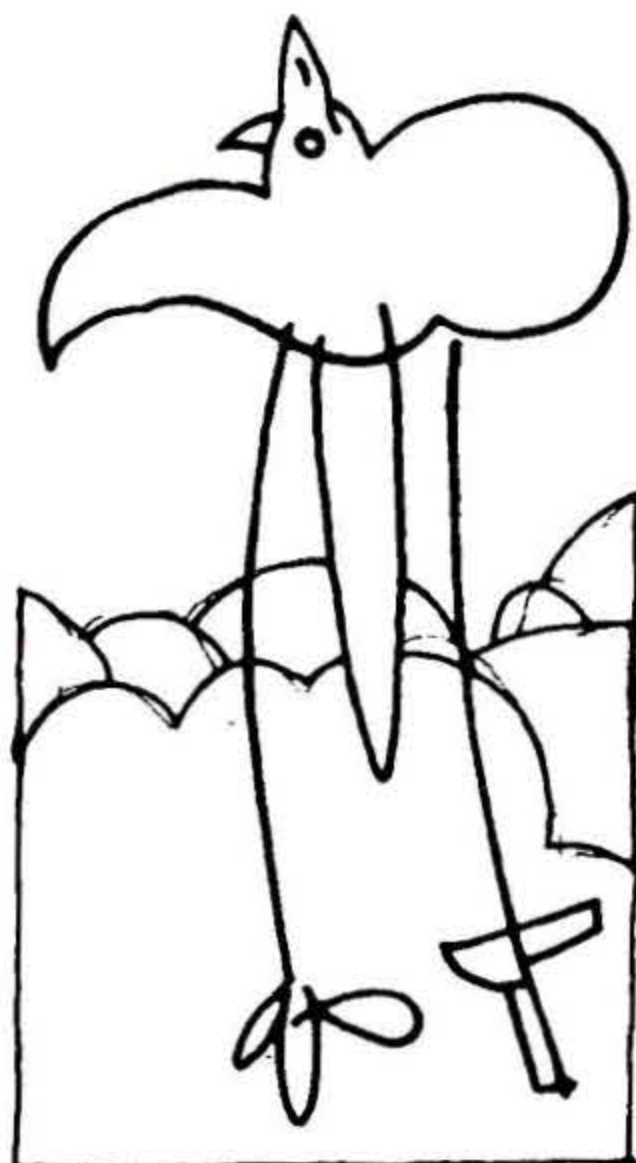
Poemas cortos de poetas mayores colombianos (1939-1833)

Luis Iván Bedoya M. (Selección, presentación y notas)

Vana Stanza Ediciones, Medellín, 1992, 137 págs.

El poeta Jaime Jaramillo Escobar, al reseñar para el *Boletín Cultural y Bibliográfico* núm. 28 de 1991 la antología *Poetas de Antioquia (1966-1826)*, preparada por Luis Iván Bedoya, concluía afirmando: "Libro insignificante, anodino y apresurado, temeroso de los poemas largos que hicieron honor a los grandes poetas. En la actualidad literaria de hoy, donde lo pequeño es norma, los nuevos poetas se fatigan con ocho escuálidos versitos" (pág. 104). Certera afirmación que conlleva

varias proposiciones: la primera, que la "moda" se cuele hoy en todos los terrenos aun en los supuestamente sagrados (sexo, religión, poesía); la segunda, que la "moda"—que no siempre es moderna—se ha convertido en estos tiempos en norma; la tercera, que lo "micro" como patrón de cultura no sólo toca la tecnología sino también lo literario; la cuarta, que los poetas de "largo aliento" de la estirpe de un Whitman—para nuestro caso: León de Greiff, Aurelio Arturo, Alvaro Mutis y el mismo Jaime Jaramillo Escobar—parecen estar tristemente condenados a escasear o desaparecer.



En la otra esquina y como contraparte a los anteriores argumentos está el escritor guatemalteco Augusto Monterroso, quien escribe: "Cuando vine a México tropezaba mucho con un anuncio que decía 'No escriba; telegráfie', que yo interpreté al pie de la letra y quizá, habiéndolo tomado demasiado en serio, sea de donde procede mi tendencia a escribir con brevedad, o por lo menos frases breves" (*La letra e*, pág. 83). El problema, pues, no radica en escribir breve; radica en pensar que la forma breve (prosa o verso) por ser breve es más fácil. El poema breve es condensación verbal. Condensación es sinónimo de concentración. Sólo quien se ha entrenado en pruebas de largo aliento, sabe de la dificultad que es afrontar "la prueba reina": los cien metros. La imposibilidad radica en querer hacer lo contrario; de ahí que el escritor denuncie la fatiga de los nuevos poetas que palidecen con "ocho escuálidos versitos". Poetas mayores, en

el contexto, significa entonces que han corrido más de un maratón, y que, por tanto, también han pasado pruebas de tensión, de corto aliento.

El mismo Luis Iván Bedoya nos ofrece en esta oportunidad otra antología, esta vez de *Poemas cortos de poetas mayores colombianos (1939-1833)*, una muestra del largo aliento llevado al mínimo resuello. Es el riesgo de una poesía que no tolera exceso. Es la economía que evita el gasto inútil de palabras e imágenes. Es el gesto llevado a su mínima expresión: la exactitud. En palabras de su recopilador: "Bellas palabras en bello orden [...] Abundancia de poesía en muy pocos versos [...] Hallazgo de todas estas pequeñas y acabadas joyas poéticas [...] En bola de luz puede convertirse este libro en manos del lector" (pág. 13).

La antología reúne pues, más de un siglo de poesía colombiana con nombres que van desde Giovanni Quessep (1939), José Manuel Arango (193?)—quien lleva al poema corto a su máxima expresión—, Mario Rivero (1935), Jaime Jaramillo Escobar (1932); pasando por la generación de Mito: Charry Lara, (1920), Rojas Herazo (1921), Gaitán Durán (1924), Mutis (1923), hasta llegar en orden regresivo al inicio de nuestra poesía moderna con Arturo (1909), Vidales (1904), De Greiff (1895), Barba Jacob (1883) y, por supuesto, Silva (1865). A su vez, la antología rescata nombres olvidados como Rafael Pombo, Germán Pardo García, Carlos Martín, Jorge Artel, entre otros.

Esta antología quiere en el fondo también rendir un tributo al encuentro de nuestras letras con las literaturas orientales e inglesas. De ellas nos oxigenamos con imaginación, humor, precisión, desverbalización y eficacia en las palabras. Autores como Silva, Arturo, Mutis, Arango, se enriquecieron al entrar en contacto y diálogo con la lírica inglesa. Poetas de la talla de Pound, Dickinson, Eliot, Williams, Stevens, son traducidos e influyen quitando demagogia y despilfarro a nuestras letras, que se mantenían anquilosadas, en un parroquialismo hasta finales del siglo pasado y principios de éste. En palabras de Gutiérrez Girardot: "Restos rezagados menores de un siglo XIX de campanario". La misma síntesis y transparencia ofrecidas por la lírica inglesa nos la da la lírica oriental (tanka, renga y haiku) por la llamada "senda de Bashō".